RELAZIONE

TRA

L'ARTE E LA NATURA

DI

F. SCHELLING

TRATTA DALLO *SPETTATORE INDUSTRIALE*
Anno II.

—

L'arte, secondo la più antica espressione, dev'essere una muta poesia. L'autore di questa spiegazione senza dubbio con ciò non volle dire altro, se non se, che deve, al pari della poesia, esprimere concetti di semplice intelligenza, idee di cui l'anima è la sorgente; ma non esprimerli con la favella, bensì, a guisa della tacita natura, colla forma e coll'opere sensibili dall' arte medesima indipendenti. È manifesto adunque essere l'arte un legame attivo tra l'anima e la natura, nè poterlasi concepire altrimenti che nel mezzo vivente di entrambe. Ed, avendo essa la relazione con l'anima comune con ogni altra arte, e massime con la poesia, la forza in essa, per virtù della quale si congiunge con la natutura, rimane in lei come unica sua proprietà; e pertanto una teorica che appaghi la ragione e comunichi impulso e incremento all'arte non potrà riferirsi che a questa forza.

Speriamo adunque, riguardando l' arte nella relazione col suo vero tipo e la sua sorgente, cioè la natura, di poter aggiungere alla sua teorica qualche cosa di non ancora ben distinto e di dare alcune definizioni ed altri schiarimenti di idee; ma speriamo principalmente di mettere in mostra la connessione di tutto l'edifizio dell'arte nella luce d'una necessità superiore.

Ma la scienza non ha ella in ogni tempo conosciuto una tale relazione? Non è anzi ogni moderna teorica partita dal preciso principio, che l'arte debba essere l'imitatrice della natura? Egli fu ben così: ma che peteva servire all'artista questa massima larga e generale, avendo l'idea di natura tanti significati, ed essendo della medesima tanto diverse idee quanti vi son modi di vivere? Chi la riguarda qual morto aggregato d'una

Digitized by Google

indefinibile massa d'oggetti, oppure come lo spazio in cui egli figura le cose disposte quasi entro a un deposito; col quale un terreno donde egli trae l' alimento e la sussistenza ; al solo indagatore inspirato essa è la sacra potenza eternamente operosa del mondo, che crea tutte le cose da sè e le riproduce. Quel principio avea bensì una profonda significazione quando insegnava all'arte di emulare la sì fatta potenza spontaneamente operosa ; ma come lo s' intendesse , non può dubitare chi conosca lo stato universale delle scienze nel tempo in cui ebbe sua prima origine una tale massima. È ben singolare che appunto costoro , i quali negaron ogni vita della natura , volessero poscia vederla imitata nell' arte. Ad essi potevano andare dirette le parole del saggio: la vostra filosofia menzognera ha tolto di mezzo la natura , e perchè chiedete che noi la imitiamo? forse perche possiate rinnovare il diletto di commettere la stessa violenza ne' suoi scolari?

Per costoro la natura non fu solamente un'immagine muta ed affatto morta, cui neppure internamente niuna viva voce era innata , ma quasi ignudo scheletro di una altrettanto vuota immagine da trasportarsi sulla tela o da scolpirsi nel sasso. Questa era la dottrina di quegli antichi popoli barbari, i quali, non iscorgendo nulla di divino nella natura, ne cavarono degli idoli; mentre gli ingegnosi Greci , che in ogni dove sentivano l'orma d' una essenza vivamente operatrice , dalla natura crearono veri Dei.

E dovrebbe dunque il discepolo della natura imitare tutto in essa e tutte le parti di qualunque cosa ? No , egli non ha da ritrarre , se non se belli oggetti , e di questi pur solo il più bello ed il più perfetto. In tal modo la massima fu più determinata ; ma con ciò appunto dichiaravasi che nella natura il perfetto sia misto coll' imperfetto , il bello col non bello. Ora come potrebbe discernere l'uno dall'altro colui, al quale non toccò altra relazione con la natura , se non quella di servile imitazione? E costume fra gl'imitatori di appropriarsi piuttosto gli errori del loro modello, che i pregi, porgendo quelli segni più intelligibili ; onde vediamo , che da costoro fu imitato più sovente , e anche con maggior amore, il brutto che non il bello. Se non guardiamo le cose nell'essenza loro, ma nel vuoto guscio della forma, non ci dicon nulla; la nostr'anima, il nostro proprio ingegno bisogna che vi ponghiamo, perchè ci rispondano. E che è mai la perfezione in tutte le cose? Nient'altro che la vita in esse attiva, la lor forza di esistere. Adunque mai non riuscirà a colui , che guarda la natura siccome la fosse morta , di procedere con quel metodo profondo e quasi chimico, onde , come purificato nel fuoco, surge il puro oro della bellezza e del vero.

E anche quando si cominciò a sentire più universalmente l'insufficienza di quella massima, a mutar perciò non si venne cosa alcuna nell'opi-

Digitized by Google

nione principale di questa relazione; e neppure colla splendida creazione della nuova dottrina di Giovanni Vinckelmann. Questi pero ristabilì l'anima nell' arte in tutto il suo potere, e dall' indegna servitù nel regno della sua libertà la innalzava. Vivamente commosso dalla bellezza delle forme nelle creazioni dell'antichità, andava egli insegnando che la produzione d'una natura ideale e sopra la realtà elevata insieme coll'espressione d'idee spirituali sia la più alta mira dell'arte.

Ma, mettendoci a investigare in che senso questo superare la realtà dai più sia stato inteso, scorgiamo che, anche con questa dottrina, si continuò a risguardare la natura qual mero prodotto, e gli oggetti siccome cose senza vita, e che in niun modo perciò l'idea d'una natura viva, creatrice venne a destarsi. In questa guisa non poteron neppure quelle forme ideali essere animate da una positiva cognizione della loro essenza; e, se quelle della realtà erano morte per l'osservatore morto, non meno lo furono quelle ideali; se non era possibile di produrre da se stesso le ultime, esser doveva altrettanto delle prime. Si mutò l'oggetto da imitarsi, ma la imitazione rimase. Alla natura subentraron le eccelse opere dell'antichità, onde l'esterne forme gli scolari si studiarono di ritrarre, ma senza lo spirito che vi è racchiuso. Ma quelle sono inaccessibili, anzi ancor più inaccessibili che le opere della natura, ti lasciano ancor più freddo che quelle, quando non puoi coll'occhio della mente penetrarne il velame, e sentire in esse la forza animatrice.

Dall'altro lato acquistarono gli artisti d'allora in poi un certo slancio ideale e idee d' una bellezza elevata sopra la materia; ma queste idee erano siccome belle parole cui non rispondevano le azioni. Se quell'anteriore maniera dell'arte creò corpi senz'anima, questa dottrina non insegnava altro che il segreto dell' anima, ma non quello del corpo. La teoria era, come suole avvenire, passata con un rapido passo all' opposto lato, ma non avea ancora scorto il *mezzo vivente*.

Chi può negare che Vinckelmann non abbia conosciuto la suprema bellezza? Ma essa in lui si rappresentava soltanto ne' suoi elementi divisi, da un lato quale bellezza che sta nell'idea e sorge dall'anima, dall' altro come la bellezza delle forme. Ma qual legame attivo congiunge poi ambedue, una con l'altra; oppure, per qual forza vien creata l'anima col corpo insieme e quasi d'un soffio? Se questo potere non è nell'arte come nella natura, essa non può creare nulla. Vinckelmann non determinò quel vivo punto, dove ambedue, gli elementi si congiungono; non insegnò come dall'idea possano crearsi le forme. E così passò l'arte a quel metodo, che chiamerei volentieri il metodo retrogrado; conciossiachè esso tenda dalla forma all' essenza. Ma in questa guisa non raggiungerassi l'assoluto; questo non vien trovato col mero estendere ed innalzare quello che è basso e limitato. Onde scorgesi in opere, che dal-

Digitized by Google

la forma ebber principio, per quanto sieno in questo riguardo perfette, qual indizio della loro origine, un vôto inevitabile e appunto in quella parte dove aspettiamo di vedere il perfetto, l'essenziale, l'estremo. Resta fuori il prodigio, onde ciò che è limitato dovrebbe alzarsi all'illimitato, l'umano dovrebbe farsi divino; il cerchio magico è segnato: ma lo spirito che vi dovrebbe entrare non comparisce, disobediente alla voce di chi opinava fosse possibile con la mera forma il creare.

Lungi da noi il pensiero di voler con ciò dar biasimo a quell' uomo eccelso, la cui eterna dottrina e rivelazione del bello occasionò bensì questa direzione dell'arte, ma non la produsse. Sacra come la memoria dei benefattori, ci sia la sua ricordanza! In sublime solitudine qual montagna stava egli per tutto il suo tempo; niuna voce, niun segno di vita batteva in tutto il vasto regno della scienza, che avesse risposto alle sue mire. Allorchè vennero i suoi veri compagni, il valent' uomo ci fu tolto. Eppure operò sì grandi cose! Per sentimento e per ispirito egli appartenne non al suo tempo, ossia all' antichità; ma quel tempo che egli creò, cioè al presente. Con la sua dottrina diè il primo fondamento a quell'universale edifizio della cognizione e scienza dell'antichità, il quale in tempi posteriori cominciossi ad erigere. A lui primo venne il pensiero di contemplare le opere d'arte nel modo e secondo le leggi delle eterne opere della natura, mentre prima e dopo di lui tutte le *altre* cose furono ravvisate qual opera d' arbitrio e senza norma, e a questo modo trattate. Il suo spirito fu per noi qual aria spirante da dolci climi, ne illuminò l' orizzonte dell' arte prisca, e mercè sua or ne vediamo le stelle con occhio chiaro e non impedito da veruno annebbiamento. Quanto non ha egli sentito il vôto del suo tempo! E, se non avessimo altro motivo che l' eterno suo sentimento d' amicizia e l' inestinguibile brama di gustarla, basterebbe questa giustificazione per le parole che l' affetto pronunzia, rammemorando l' eccellente uomo, l'uomo d' un classico vivere e d' un operar classico. E s' egli oltre questo ha sentito un altro desiderio, che non potè saziare, esso fu quello d'una cognizione più intima della natura. Egli medesimo manifestò sovente, negli estremi anni, ai più confidenti tra gli amici, che le ultime sue contemplazioni lo condurrebbero dall' arte alla natura, quasi presentisse che gli mancava di ravvisare anche nell' armonia dell' universo l' estrema bellezza, che trovò in Dio.

La natura comparisce dappertutto in una forma più o meno dura e circoscritta. Essa è come la bellezza seria e tranquilla, che non eccita con istriduli richiami l'attenzione, non attrae lo sguardo vulgare. Come possiam noi diradare quasi spiritualmente quella forma apparentemente dura, così che la pura potenza delle cose s'unisca con la potenza del nostro spirito, e d'ambedue riesca un getto? Fa d' uopo che ci collochia-

Digitized by Google

mo al di sopra della forma, acciò essa medesima ci divenga intelligibile e viva, e che noi veramente la sentiamo. Osservate le più belle forme: che cosa ne rimane, se v'immaginate che a loro sia levato il principio animatore? Nulla, se non se qualità meramente non essenziali, come sarebbero estensione e proporzione di spazio. Che una parte della materia s'accosti all'altra, contribuisce ciò alla sua essenza intima, oppure non vi contribuisce per nulla affatto? Per nulla al certo. Non l'essere accosto fa la forma, ma il modo di questo essere accosto; e questo modo non può dipendere che da una potenza determinata, la quale congiunga tra loro le varie parti e sottoponga ad un tempo la moltiplicità di esse all' unità dell' idea, principiando da quella forza che opera nel cristallo, e andando sino a quella che, in guisa di una soave corrente magnetica, dà nelle formazioni umane alle parti della materia una tale posizione fra loro, per cui l' idea, la vera unità, la bellezza può manifestarsi.

Perciò fa d' uopo che l'essenza nella forma a noi si presenti non soltanto come principio attivo in generale, ma come spirito e operosa intelligenza, acciò la cogliamo vivacemente. Qualunque unità non può essere che di specie e d'origine spirituale, e dove mai tende ogni investigazione della natura, se non se a trovare fin' anche in essa la scienza? Poichè ciò, in cui non fosse intelligenza, non potrebbe essere argomento dell' intelligenza. La scienza, per cui opera la natura, non è di certo una scienza simile all' umana: in essa l' idea non differisce dal fatto, nè l' abbozzo dall' esecuzione. Perciò la materia rozza, quasi cieca, tende a forme regolari, e piglia ignorandolo delle forme puramente stereometriche, che pure appartengono al regno delle idee, e che sono cosa spirituale nel materiale. Vivamente innata agli astri è la più eccelsa geometria, la quale viene da essi, senza una idea di quell'arte, eseguita nei loro movimenti. Ancor più efficace si rileva questa viva scienza negli animali, i quali perciò, ancorchè sieno privi di riflessione, vediamo produrre un' immensa quantità di effetti, che sono assai più eccellenti di loro medesimi: vediamo l' uccello, ebro di musica, sorpassare se stesso con note piene d' affetto; vediamo quell' animaletto dotato d'ingegno artistico che, senza esercizio ed istruzione, eseguisce fine opere d' architettura; però scorgiamo tutti guidati da uno spirito soprannaturale, che splende già in singoli lampi di cognizione, ma che non mostrasi ancora qual chiaro sole come fa nell' uomo.

Questa scienza operante è nella natura e nell' arte, il legame tra idea e forma, tra corpo ed anima. Sopra ogni cosa esercita un'idea eterna, delineata nell' illimitata sapienza: ma come e per cui diventa questa idea reale e si fa corpo? Solo per la scienza operosa, che coll' illimitata sapienza è legata tanto necessariamente, quanto è nell'artista l'es-

Digitized by Google

senza che racchiude l' idea di bellezza non soggetta ai sensi, con quell' essenza che la rappresenta concepibile ai sensi. Se noi chiamiamo felice quell' artista, o da lodarsi innanzi a tutti, cui gli Dei hanno prestato questo spirito creatore, l' opera d' arte in tanto ci si presenterà eccellente in quanto essa ci mostra, come in un contorno, questa forza vera della creazione e della potenza della natura.

Già da gran tempo si sa che la potenza dell' arte non è in tutto consapevole di se medesima, e che alla forza produttiva, la quale intende e definisce se stessa, vuol esser congiunta un' altra forza istintiva e inconsapevole, e che la perfetta unione e vicendevole compenetrazione di queste due produce l' estrema sublimità nell' arte. Opere, cui manca questo suggello di scienza inconsapevole, si riconoscono per lo sensibil difetto d' una vita propria e indipendente da chi le produce; mentre, al contrario, dove questa agisce, l' arte comunica alla sua opera, insieme con la più grande chiarezza di sapienza, quella impenetrabile realtà, per cui si presenta somigliante a un' opera della natura.

Sarebbe sovente necessario mettere in evidenza la posizione dell' artista verso la natura col mostrare, che all' arte per esser tale si richiede allontanarsi prima dalla natura e ad essa tornare solo nell'ultima perfezione; lo che, a mio credere, deve intendersi a questo modo. In tutti gli esseri della natura mostrasi la viva idea solo ciecamente operosa; se avvenisse il medesimo nell' artista, non vi avrebbe nessuna differenza tra lui e la natura. Ma s' egli volesse scientemente in tutto sottomettersi alla natura, e rendere con servile fedeltà quello che s' offre a' di lui sensi, produrrebbe bensì delle maschere ma non opere d'arte. Fa d'uopo dunque ch' egli s' allontani dal materiale prodotto, ossia dalla creatura, ma coll'intendimento d'alzarsi alla potenza operatrice, ed afferrare la prima in ispirito. Con ciò egli sollevasi nel regno delle pure idee; egli abbandona la creatura, onde riacquistarla con mille volte tanto di usura ad essa tornando con questo nuovo conoscimento. Di certo vuolsi che l' artista si faccia emulatore di quello spirito di natura che opera nell' interno delle cose, e che parla per forma e figura solo in guisa di simboli; e soltanto quando egli afferri questo spirito, imitandolo vivamente, avrà fatto qualche cosa di vero. E veramente opere che nascessero per una composizione di forme comunque belle, riuscirebbero nulladimeno senza bellezza; imperocchè quello che intimamente costituisce la bellezza del tutto, non è altrimenti una forma. Questo è al di sopra della forma, è essenza universale, è un lampo, un' espressione di quello spirito di natura che vi si racchiude.

Ora non potrà più essere dubbio che cosa valga quel così detto idealizzare la natura e l' arte che viene universalmente richiesto. Ciò nasce dall' opinare che l'assoluta verità, bontà e bellezza sieno l' opposto di

Digitized by Google

quanto nella natura vi ha di reale e di vero. Ma, se il reale fosse opposto alla verità e alla bellezza, l'artista non dovrebbe alzarlo e idealizzarlo, egli dovrebbe annichilarlo e distruggerlo col fine di creare qualche cosa di vero e di bello. Ma come potrebbevi essere una cosa reale fuori del vero, e che cosa è bellezza, se non se l'essere intero e senza difetti? Quale scopo più alto potrebbe per conseguenza avere l'arte, che di rappresentare quello che realmente esiste ed è nella natura; poichè, come proporsi di sorpassare la così detta natura reale, dovendo l'arte sempre mai rimanere sotto di questa? Nè l'arte può mai dare alle sue opere la vita reale e de' sensi. Questa statua non respira, non muovesi per niuna pulsazione, non viene riscaldata da nessun sangue. Ma e quel supposto sorpassare e questo apparente restare indietro mostransi quale conseguenza d'un medesimo principio, qualora noi ponghiamo lo scopo dell'arte nella rappresentazione del vero esistente. Le opere di quella sono soltanto nella superficie animate: nella natura pare che la vita penetri più addentro, e che si immedesimi colla materia. Ma la continua permutazione della materia, e quell'universal destino, onde tutto finalmente si dilegua, non ci fanno vedere la poca verità di quest'unione, e ch'essa non è un'intima fusione? L'arte adunque, vivificando soltanto la superficie delle sue opere, rappresenta difatti l'apparenza come apparenza. Donde proviene che a tutti, che abbiano l'animo un po' culto, sembrino affatto non vere quelle imitazioni all'illusione portate delle cose così dette reali, anzi che facciano l'impressione di spettri; mentre che un'opera, in cui domini l'idea, li rapisce con tuttta la forza della verità, anzi li trasporta nel mondo veramente reale? Donde ciò deriva, se non dal sentimento più o meno oscuro, il quale ci dice che negli oggetti l'idea sola ha vita, e che tutto il rimanente è vana ombra senza realtà? Da questo principio si fanno chiari tutti i casi opposti, che vengono citati come esempi del sorpassare la natura coll'arte. Se l'arte ferma il rapido corso negli anni umani, s'essa collega la potenza della virilità compiuta con la leggiadria della primitiva giovinezza, oppure se ella ci mostra una madre di grandi figli e figlie nell'intiera potenza della sua bellezza, che fa ella altro, se non annullare ciò che è non reale, il tempo? Se, secondo l'osservazione del valente conoscitore, ogni creazione della natura non ha che un sol momento di vero, di finita bellezza, noi possiamo dire ch'essa ancora non abbia, che un sol momento di piena esistenza. In questo momento ella è ciò che è in tutta l'eternità; fuori di questo non le tocca che un salire e un discendere. L'arte, rappresentando la cosa in quel momento, la leva dal tempo; essa la fa comparire nella sua esistenza pura, nell'eternità della sua vita.

Dopo che si ebbe dalla forma allontanato tutto ciò che è positivo e reale, essa dovette ridursi a non essere altro che un elemento di sottrazio-

Digitized by Google

ne, e dovette mostrarsi quasi ostile verso l'essenza; e quella teorica, la quale produsse il falso e l'inefficace ideale, dovette ad un tempo di necessità produrre la deformità nell'arte. Di fatto, la forma dovrebbe circoscrivere l'essenza, se essa esistesse indipendente da questa. Ma, se essa esiste con l'essenza e per l'essenza, come potrebbe sentirsi questa limitata per ciò che ella medesima crea? Quella forma, che forzatamente le si desse, farebbe ad essa violenza, ma non mai quella che sorge da lei medesima. Ella viene a riposarsi in quella forma, e in quella sente se stessa sostanzialmente compiuta. La determinazione della forma non è nella natura mai una negazione, ma sempre un'affermazione. Ordinariamente ti figuri la forma d'un corpo qual limitazione cui il corpo è soggetto; ma, se tu ponessi mente alla forza operatrice, essa forma ti si presenterebbe qual misura che questa medesima s'impone, e in cui essa manifestasi come una forza veramente ingegnosa. Poichè dappertutto il potersi prescrivere i limiti è stimato un'eccellenza, anzi una delle più alte. Così ogni singola cosa viene dai più reputata negativa, vale a dire, una cosa che non è il tutto: mentre nessuna cosa singola esiste per la sua limitazione, ma per quella forza sua propria, onde, essa si sostiene come un tutto singolare di rimpetto all'universale.

Questa forza della singolarità, che costituisce l'individualità, manifestandosi qual vivo carattere, avvenne che il *misconoscere* quel carattere generasse una insufficiente e falsa veduta di ciò che è caratteristico nell'arte. Morta e di durezza insopportabile sarebbe l'arte, che rappresentar volesse la vôta scorza, ossia la limitazione dell'individuale. Noi di certo non chieggiamo l'individuo, vogliamo vedere di più, la viva idea di questo. E se nell'artista s'infonde il raggio e l'essenza dell'idea che in lui è operosa, e s'egli fa spiccare queste cose e le innalza, egli viene a formare dall'individuo un mondo da sè, una specie, un tipo sempiterno; e chi ha afferrato l'essenza non ha da temere nè l'asprezza nè la durezza, poichè sono le condizioni della vita. Vediamo che la natura, la quale nella sua perfezione appare come la più alta dolcezza, in ogni singola cosa tende a determinazione, e principalmente a rinchiudere sotto aspra scorza la vita. Così, come tutta la creazione è un opera della più alta limitazione volontaria, l'artista deve negare se medesimo e scendere nel particolare, non temendo la separazione, ne il dolore, nè il tormento della forma. Fin dalle sue prime opere la natura è al tutto caratteristica; in dura pietra racchiude la forza del fuoco, la bell'anima del suono in aspro metallo, sulla soglia stessa della vita, e già meditando la forma organica, essa ricade in pietrificazione vinta della forza della forma. La vita della pianta consiste in mera suscettibilità; ma in quale esatto ed austero contorno non è rinchiusa questa vita passiva? Solo nel regno animale pare che cominci veramente la lot-

Digitized by Google

ta tra vita e forma; le prime sue opere essa rinvolge in duri gusci, e, dove questi vengon deposti, il mondo animato si accosta per l'istinto artistico al regno della cristallizzazione. In fine essa mostrasi più ardita e libera, e scorgiamo degli attivi e vivi caratteri che per intere specie sono i medesimi. L'arte però non può cominciare tanto dal basso come la natura. Se anche la bellezza dappertutto è sparsa nulladimeno v'hanno diversi gradi dell'apparizione e della manifestazione dell'essenza, e quindi della bellezza; ma l'arte richiede una certa pienezza di questa, non vuole il singolo suono, nè l'accordo separato, ma bensì la piena melodia della bellezza. Essa s'appiglia adunque con maggior piacere immediatamente a ciò che vi ha di più alto e di più sviluppato, cioè alla forma umana. Imperocchè, non essendole conceduto di abbracciare il tutto immenso; e apparendo in tutte le altre creature soltanto singoli lampi, ma solo nell'uomo l'intero essere; così viene all'arte non solamente permesso, ma da essa viene richiesto di scorgere soltanto nell'uomo l'intera natura. Ma, giusto perchè questa raduna qui tutto in un punto, essa ripete anche tutta la sua varietà, e fa per la seconda volta, in un' estensione più stretta, quel cammino che in una vasta avea già percorso. Qui dunque vien domandato all'artista di essere prima fedele e vero nel limitato, acciò sia perfetto e bello nel tutto. Qui bisogna lottare col virtuale spirito della natura, che dispensa anche nel mondo umano carattere e conio in impenetrabile varietà, e lottare non in modo lento e molle, ma forte e coraggioso. Un continuo esercizio della cognizione di quello, onde il particolare delle cose è un positivo, lo deve tenere lontano da mollezza, effemminatezza, da interna nullità, prima ch' egli possa arrischiarsi a raggiungere la suprema bellezza in creazioni della più alta semplicità, con immensa comprensione passando l'artista da più alti congiungimenti alla fusione finale di varie forme.

Solo con la perfezione della forma puossi distruggere la forma; e questo infatti è l' estremo scopo dell' arte nel caratteristico. Ma come l'apparente armonia, alla quale le anime vane e vôte più facilmente che altre pervengono, internamente è nulla; così nell' arte avviene dell'armonia ottenuta facilmente e senza la pienezza della sostanza; e se la teorica e la scuola devono opporsi alla stolta imitazione di belle forme, esse lo devono vieppiù alla tendenza verso un' arte effeminata e senza carattere, la quale usurpa i più alti nomi; ma con ciò non fa altro che coprire la propria impotenza di adempiere le sue condizioni principali.

Quell' eccelsa bellezza, dove la pienezza della forma annulla la forma medesima, fu dichiarata, secondo la moderna dottrina di Vinckelmann, non solo la più alta, ma l'unica norma. Però non avendo bádato alla profonda base, su cui s'appoggia, avvenne che fin anche dell' idea complessiva di ogni affermazione fecesi un'idea negativa. Vinckel-

Digitized by Google

mann compara la bellezza all' acqua, la quale attinta dalla sorgente, men sapore che ha, tanto più sana viene stimata. Vero è, che la più alta bellezza è senza carattere; cioè a quel modo che noi diciamo non avere l'universo una precisa misura nè quanto a lunghezza nè quanto a larghezza ed altezza, perchè egli comprende egualmente tutte queste misure in modo infinito, oppure, come si dice, che l'arte della natura creatrice sia senza forma, non essendo essa medesima a veruna forma sottomessa. In questo senso, ed in nessun altro possiamo dire, che l'arte greca, nella sua più grand'elevatezza, s'alzi ad essere senza carattere. Ma essa non tendeva immediatamente a ciò. Dai vincoli della natura essa prima si elevò a libertà divina. Non era un grano seminato superficialmente, anzi non potè ch'essere un nocciolo profondamente rinchiuso nelle viscere della terra, onde pullulò quella germinazione d'eroi. Solo forti agitazioni di animo, solo profonde emozioni della fantasia prodotte dalla impressione d'animatrici ed onnipotenti forze della natura, poterono imprimere all'arte quella potenza invincibile, con cui, dalla gravità aspra e mesta delle creazioni de' tempi antichi sino all'opere d'una ridondante leggiadria sensuale, rimase fedele alla verità, e produsse spiritualmente la più alta realtà che fosse a'mortali di vedere concessa. Così come la loro tragedia ebbe da principio il più sublime carattere morale, così ebbe principio la loro arte plastica nella gravità della natura, e la severa dea d'Atene era la prima ed unica musa delle arti belle. Quest' epoca viene segnata da quella maniera che Vinckelmann rappresenta quale maniera ancora aspra e grave, da cui la seguente, ossia l' alta maniera, non si potè sviluppare che alzando il caratteristico al sublime ed alla semplicità. Nelle immagini delle nature le più perfette e divine non volevasi soltanto riunita quella pienezza di forme, onde la natura umana è capace: la riunione dovette essere poi anche tale quale nell' universo stesso noi imaginar ci possiamo, cioè in modo che le forme inferiori, ossia quelle che appartengono a qualità di minor momento, fossero racchiuse in forme più elevate, e tutte poi nella più alta ed una finale, in cui quali singole forme si spingevano vicendevolmente una l'altra, ma sussistevano quanto all'essenza e alla forza. Se noi adunque non possiamo chiamare caratteristica questa sublime e a sè sufficiente bellezza, in quanto s'intenda con ciò la limitazione ossia determinazione della immagine; nulladimeno il caratteristico si mantiene in essa come nel cristallo, nel quale, benchè sia trasparente, sussiste la tessitura; ogni elemento caratteristico contribuisce anch'esso, per quanto debolmente, ed aiuta a produrre la sublime indifferenza della bellezza.

La parte esterna, ossia la base di tutta la bellezza, è il bello della forma. Ma non potendo esservi forma senza essenza, dove trovasi la for-

Digitized by Google

ma havvi anche il carattere, sia in presenza visibile, oppure in presenza sola da sentirsi. Bellezza caratteristica è dunque la bellezza nella sua radice, da cui poi la bellezza qual frutto può sorgere: l'essenza sorpassa la forma, ma anche allora rimane il caratteristico la base sempre attiva del bello.

Quel sublime conoscitore, cui gli Dei insieme con la natura diedero l'arte per regno, paragona il caratteristico nella sua relazione verso la bellezza con lo scheletro nella sua relazione con la forma viva. Noi spieghiamo questo paragone così: lo scheletro nella natura non è come nei nostri pensieri diviso dal vivo tutto; il duro ed il molle, il determinante e il determinato scambievolmente si presuppongono, e non possono esistere che insieme, e appunto perciò il vivo caratteristico è già tutta la forma nata dall'azione alternativa delle ossa e della carne, dell'attivo e del passivo. Se anche l'arte, come la natura, ne' suoi più alti gradi, reprime al di dentro lo scheletro che viene mostrandosi, esso pure non può mai essere contrapposto alla forma ed alla bellezza, perchè non cessa mai di cooperare nello stabilire questa e quella.

Ma, se quella somma e indifferente bellezza sia da tenere qual unica norma nell'arte, come essa giudicasi la più alta, ciò sembra dover dipendere dal grado dell'estensione e pienezza, onde la positiva arte può agire. La natura rappresenta sempre nel suo più largo cerchio insieme l'alto col basso: creando del divino nell'uomo, in tutte le altre cose essa produce la mera materia greggia, ch'è fondamento di questo divino, la qual cosa era necessario che fosse, acciocchè nel contrasto con esso l'ente comparisca tale. Così pure anche nella maggior altezza dell'uomo, la massa stessa diviene base, sulla quale manifestasi il divino puro, che posseggono i pochi tra gli uomini. Dove dunque l'arte opera più con la varietà della natura, essa può e deve insieme con la più alta copia di bellezza mostrare la sua base, e quasi la materia di quella nelle proprie creazioni. Qui poi si spiega prima la varia natura delle forme dell'arte. La plastica, nel più stretto significato della voce, sprezza di dare esteriormente lo spazio al suo soggetto; questo lo ha in sè. Ma appunto ciò le vieta una estensione più grande; anzi essa è costretta di mostrare quasi sovra un punto la bellezza dell'universo. Essa deve dunque tendere immediatamente al più sublime, e non può giungere alla varietà che colla più severa separazione di ciò che scambievolmente si contrasta. Col separare il mero animale nella natura umana, che vien anche fatto di formare delle creazioni basse con armonia e fino con bellezza, di cui ci fa accorti quella a noi rimasta di molti Fauni dell'antichità; essa pure può, in guisa dell'ilare spirito della natura, parodiando se stessa, rovesciare il suo ideale e, come per esempio nel soverchio delle forme de' Sileni, ella può mostrarsi libera dal pondo della materia col

Digitized by Google

mezzo d'una giocosa e scherzevole maniera. Ma sempre essa è costretta d'isolare affatto la sua opera per renderla armonizzante con se medesima, e per farne un mondo separato; non essendovi per lei una più alta unità, in cui potesse dileguare la dissonanza del particolare. La pittura al contrario può quanto all'estensione vieppiù gareggiare col mondo, e poetare un'epica. In un'Iliade v'è posto anche per un Tersite, e qual cosa non trova posto in una grand'epopea della natura e della storia? Qui il singolo conta appena per sè, in suo luogo entra il tutto, e ciò che non sarebbe bello in sè, lo diventa per l'armonia del tutto. Se in una vasta opera di pittura, la cui forma sta nel complesso dello spazio, nella luce, nell'ombra, nel riflesso, si adoperasse da per tutto la più eccelsa norma di bellezza, ne nascerebbe l'uniformità più contraria alla natura, essendo, come dice Vinckelmann, la somma idea della bellezza da per tutto la stessa, e concedendo pochi deviamenti. Il particolare sarebbe allora anteposto al tutto, mentre al tutto, dovunque nasca da una moltiplicità, deve il particolare essere sottomesso In una tal opera dunque è necessario osservare gradazioni di bellezza, per cui solo verrà posta in chiaro la piena bellezza concentrata nel mezzo, e da una preponderanza nel particolare ne risulterà un equilibrio nel tutto, Qui trova poi anche ciò, che è strettamente caratteristico, il suo posto; e la teorica almeno non dovrebbe condurre il pittore a quello spazio angusto che raduna concentricamente tutto il bello, ma bensì a quella caratteristica varietà della natura, con cui solo egli potrà dare ad un'opera maggiore tutto il valore d'una viva totalità Così pensò tra i fondatori dell'arte moderna l'eccelso Lionardo, così il maestro dell'alta bellezza Raffaello, che non isdegnò di rappresentare l'inferiore misura di essa bellezza piuttosto che essere monotono, senza vita e non vero, benchè egli sapesse non solo produrre quella, ma fin anche colla varietà dell'espressione togliere di mezza l'uniformità.

Se anche il carattere puossi manifestare nella quiete e nell'equilibrio della forma, solamente però nella sua attività diventa veramente vivo. Ci figuriamo il carattere esser una unità di parecchie forze, la quale tende continuamente ad un certo equilibrio e precisa misura di esse, al qual equilibrio, qualora esso non venga interrotto, corrisponde un equilibrio simile nella simmetria delle forme. Ma, perchè quella viva unità mostrasi in azione, è necessario che le forze, per una qualche cagione eccitate a ribellione, escano del loro equilibrio. Ognuno concederà che questo ha luogo nelle passioni.

Qui ci si presenta ora quella nota regola della teorica, che prescrive di moderare al possibile la passione nel suo vero scoppio, acciocchè la bellezza della forma non venga offesa. Noi vorremo però invertire questa regola, e dire piuttosto che la passione debba venir moderata appun-

Digitized by Google

to dalla bellezza. Poichè vi è molto da temere che anche quella prescritta moderazione sia intesa negativamente, mentre la vera esigenza si è di contrapporre alla passione una forza positiva. Poichè, come la virtù non istà nella mancanza delle passioni, ma consiste nella preponderanza dello spirito sovra di esse; così la bellezza non viene trovata coll'allontanare ossia diminuire queste, ma col predominio della bellezza sovra di esse. Le forze delle passioni voglionsi dunque realmente mostrare; deve apparire evidentemente che esse potrebbero ribellarsi, ma che sono tenute basse dalla potenza del carattere, e che si rompono contro alle forme d'una solida bellezza, come l'onde d'un torrente che riempie le sue sponde, ma non le può soverchiare. Altrimenti quell'opera della moderazione sarebbe simile a quella di certi goffi moralisti, i quali, per venire a capo dell'uomo, preferiscono di storpiare in lui la natura, ed i quali hanno talmente tolto il positivo dalle nazioni, che le plebe si pasce nello spettacolo di grandi delitti, per ricrearsi ancora all'aspetto di qualche cosa di positivo.

Nella natura e nell'arte l'essenza tende prima a rendersi reale, ossia a rappresentare se medesima. Perciò scorgiamo la più grande severità di forma nei principii d'ambedue; perchè, se non vi fossero limiti, l'illimitato non potrebbe esistere, se non vi fosse asprezza non vi sarebbe la dolcezza, e l'unità si fa spiccare e sentire solo con particolarità, separazione e contrasto. Nel principio adunque mostrasi lo spirito creatore tutto perduto nella forma, inaccessibile, chiuso, e ancora fin anche nelle cose grandi aspro. Quanto più poi gli riesce di ragunare tutta la sua pienezza in una creatura, tanto perde la sua asprezza, e, dove esso del tutto ha compito la forma in modo che in essa contento riposi egli si rasserena quasi e comincia a moversi in dolci lineamenti. Questo si è lo stato della più bella maturità e del più bel fiore, quando il limpido vaso ci si presenta perfetto, e quando lo spirito della natura vien libero, e sente la sua parentela con l'anima. A guisa di soave aurora s'annunzia l'anima sopra tutta la figura; ancora non è giunta, ma tutto si prepara con soavi movimenti per riceverla; gli aspri contorni si liquefanno e si modificano in dolci; un essere gentile, che non è ne sensibile nè spirituale, ma che ha in sè qualche cosa d'ineffabile, si sparge sopra la figura, e s'abbraccia strettamente agli ondulati contorni delle membra. Questa, come si è detto, non percettibile, eppure ad ognuno sensibile essenza, nella favella dei Greci si chiama *Carite*, e nella nostra grazia.

Quando in una forma del tutto perfetta entra la grazia, l'opera dal lato della natura è compiuta, nulla le manca, ogni esigenza è soddisfatta. Anima e corpo vi sono in perfetta armonia; corpo è la forma, gra-

Digitized by Google

zia l'anima, benchè non l'anima in sè, ma l'anima della forma, ossia l'anima della natura.

L'arte può fermarsi su questo punto; essendo già da un lato almeno compiuto tutto ciò che da essa fu richiesto. La pura immagine della bellezza, arrivata a questo punto, è la dea dell'Amore. Ma la più alta deificazione della natura è la bellezza dell'anima in sè, congiunta con la grazia o leggiadria de' sensi.

Sembra che lo spirito della natura sia opposto all'anima; ma in sè è lo strumento della sua manifestazione: esso produce bensì il contrapposto delle cose, ma solo acciocchè l'ente, unico in sè, possa sorgere come la più alta dolcezza e riconciliazione di tutte le forze. Tutte le altre creature sono spinte dal mero spirito della natura, e con lui mantengono la loro individualità; solo nell'uomo, quasi centro, spunta l'anima, senza la quale il mondo sarebbe come la natura senza il sole.

L'anima dunque non è nell'uomo il principio dell'individualità; ma ciò per cui egli si alza sopra ogni personalità, per cui egli divien capace di sacrificare se medesimo, capace d'un amore disinteressato, e, quello che è di maggior momento, capace di osservare e conoscere l'essenza delle cose, quindi appunto capace dell'arte. Essa non ha più da ingerirsi nella materia, nè più si tiene in relazione con lei, ma solo con lo spirito, qual vita delle cose. Comparendo anche nel corpo, essa è pure libera dal corpo, di cui la consapevolezza nelle più belle creazioni esiste in lei qual soave sogno, onde essa non viene turbata. Essa non è una qualità, non un potere, o qualcosa di questo genere in particolare; essa non sa, ma è la scienza stessa; essa non è buona, ma è la bontà stessa; non è bella, come anche il corpo esser lo può, ma è la bellezza medesima.

Nell'opera d'arte l'anima dell'artista si mostra bensì la prima coll'invenzione nel particolare, e l'anima si fa unità dell'opera complessiva, dominandola come in tranquillo silenzio. Ma essa deve divenire visibile nel rappresentato; qual forza primitiva del pensiero, se esseri umani, compenetrati da una idea, sieno posti innanzi a chi sappia osservarli degnamente; ovvero come bontà innata, reale. Le quali due cose, anche nello stato più tranquillo, hanno la loro chiara espressione; ma l'hanno più viva, se l'anima può mostrarsi in azione e in opposizione; ed essendo principalmente le passioni che interrompono la pace della vita, è inteso generalmente che la bellezza dell'anima si mostri principalmente per la tranquilla potenza nella procella delle passioni.

Ma qui è necessario fare una grande distinzione. Perchè, per moderare quelle passioni, che non sono altro, se non sè una ribellione di bassi spiriti della natura, non vuolsi chiamare in aiuto l'anima, nè può ella venirci mostrata in opposizione con questi; poichè, mentre la ra-

Digitized by Google

gione combatte con essi, l'anima non si è peranco manifestata; questi vogliono esser già moderati dalla natura dell'uomo, dalla potenza dello spirito. Vi ha però de' casi superiori, in cui non solo una singola forza, ma l'assennatezza medesima rompe tutti gli argini; casi, dove anche l'anima, per lo legame che la unisce coll'esistenza sensibile, viene sottomessa al dolore, che vorrebbe essere straniero alla sua divina natura; dove l'uomo non si sente assalito da mere forze della natura, ma da forze morali nel fondo della sua vita; dove errori senza colpa lo strascinano a delitti, e con ciò alla miseria; dove ingiustizie vivamente sentite muovono a ribellione i più santi affetti dell'uomo. Questo avviene in tutti i casi che sono veramente e nel più alto significato tragici, quali ce li rappresenta la tragedia dell'antichità. Quando delle forze ciecamente appassionate sono eccitate, l'assennatezza è presente come custode della bellezza; ma quando lo spirito medesimo come da una irresistibile potenza viene spinto, qual forza protegge più la sacra bellezza? O quando pure ne soffre anche l'anima, come si salva essa dal dolore e dalla profanazione?

Il ritenere arbitrariamente la forza del dolore, del sentimento agitato sarebbe un peccare contro al senso ed allo scopo dell'arte, e mostrerebbe difetto di sentimento e d'anima nell'artista. Già per ciò che la bellezza, basata sopra grandi e solide forme, è diventata carattere, l'arte si preparò il mezzo onde mostrare tutta la grandezza del sentimento senza ledere la simmetria. Poichè, dove la bellezza posa sopra potenti forme, che le sieno stabile fondamento, il più piccolo cambiamento e che appena le tocchi ci lascia argomentare quanto grande sia la forza ch'era necessaria ad effettuarlo. Ancor più viene il dolore santificato dalla grazia. L'essenza di questa sta nel non conoscere se medesima; però, come essa non viene acquistata arbitrariamente, così non può perdersi ad arbitrio: quando un dolore insopportabile, quando una fatale demenza, castigo a noi mandato da numi, ci toglie cognizione e senno, essa sta ancora qual genio tutelare presso la dolente figura, e fa si che essa non commetta cosa che le disconvenga, nulla di ripugnante all'umanità, ma che, cadendo essa, almeno cada quale vittima pura e immacolata. Essa peranco non viene prodotta dall'anima, che non è apparsa, ma da un presentimento di questa e per via d'effetti naturali; mentre l'anima ciò fa per una forza divina, cangiando in bellezza il dolore, lo smarrimento la morte.

Nulladimeno questa grazia, che si è dispiegata nell'estrema avversità, sarebbe morta senza essere trasfigurata dall'anima. Ma quale espressione può convenirle in questo stato? Essa si salva dal dolore, e ne sorge vincitrice non vinta, sciogliendosi dal suo legame coll'esistenza sensibile. Lo spirito della natura chiamerà in aiuto le sue forze per eno-

Digitized by Google

servarlo, l'anima però non entrerà in questa lotta ; ma la sua presenza addolcirà fin anche le angosce della vita, che penosamente pugna. Ogni forza esterna non può torci che beni anche solamente esterni , ma non mai raggiungere l'anima ; può rompere un legame temporale , ma non mai sciogliere l'eterno legame d'un amore veramente divino. L'anima non incurante del dolore, nè rifuggendo mai dall'amore , e l'uno e l'altro insieme congiungere, facendo anzi negli affanni che l'amore solo apparisca qual sentimento che dura oltre all'esistenza sensibile, e si alza così in gloria divina sopra le ruine della vita e della fortuna esterna.

Questa si è l'espressione dell'anima , che l'autore della Niobe ci ha mostrato in immagine. Ogni mezzo dell'arte, onde anche il terribile viene moderato, vi è messo in azione. Grandezza delle forme, grazia sensuale ; fin anche la natura del soggetto medesimo mitiga l'espressione con ciò che il dolore, sorpassando ogni espressione, la distrugge, e che la bellezza, la quale, se fosse posta sotto la viva azione del dolore, sarebbe impossibile di serbare , rimane inviolata per lo stupore che vi entra. Ma tutto ciò che cosa sarebbe senza l'anima , e questa come si manifesta? Nel viso della madre non iscorgiamo solo il dolore che produce la vista dell'abbattuto fiore dei figliuoli, non solo una mortale ansietà, perchè si salvino gli altri, e le figliuole le più giovani che si ricoverano nel suo grembo ; non isdegno contro agli Dei crudeli, *ed ancor meno*, come pretendesi, ostinazione fredda ; noi vediamo tutto ciò ; che però non da sè, ma dal dolore, dall'angoscia e dallo sdegno splende qual luce divina l'eterno amore, come la sola cosa durevole, e in questo si manifesta la madre non come una che era, ma come una che è unita coi suoi cari per un legame eterno.

Tutti confessano che grandezza, purezza e bontà dell' anima abbiano anche la loro espressione sensibile. Come potrebbesi immaginare ciò , se quel principio, che agisce nella materia, non fosse anche un'essenza parente, simile all'anima ? Ora v'ha nella rappresentazione dell' anima delle gradazioni dell'arte. La prima, quando l'anima è presente qual elemento ancora da distinguersi, piuttosto potenziale che posta in atto; l'altra quando l'anima si unisce visibilmente colla grazia e colla leggiadria. Chi non vede che già nella tragedia di Eschilo regna quella grande moralità, che è propria alle opere di Sofocle ? Ma là essa si trova ancora racchiusa in una scorza aspra , e si comunica meno al tutto , perchè il legame della grazia sensibile manca. Da questa gravità e dalle grazie dall'arte primitiva, che eran tuttora feconde, potè pure sorgere la grazia di Sofocle, e con questa nascere quella fusione perfetta di ambedue gli elementi, che ci lascia in forse, se quello che ci rapisce nelle opere di questo poeta sia più la grazia morale o la leggiadria sensibile. Lo

Digitized by Google

stesso vale per le produzioni plastiche della maniera ancor aspra, a confronto con quelle della dolcezza posteriore.

Se la grazia, oltre che la trasfigurazione dello spirito della natura, diviene anche il legame di bontà morale e di apparizione sensibile, è chiaro da sè come l'arte da tutte le bande debba agire verso di quella come verso il suo centro. Questa bellezza, che nasce dalla perfetta penetrazione della bontà morale e della grazia sensibile, dovunque la scorgiamo, ci commove e ci rapisce con la forza d'un prodigio. Perchè, mostrandosi del resto lo spirito della natura da per tutto indipendente dall'anima, pare che qui, quasi per un volontario concento, e per l'interno fuoco dell'amor divino, esso si confonda con l'anima, e lo spettatore ad un tratto scorge l'originaria unità dell'essenza della natura coll'essenza dell'anima; e vien fatto certo che ogni contrapposto non è che apparente, che l'amore è il legame di tutti gli enti, e che la pura bontà è la base e il contenuto di tutta la creazione.

Qui l'arte oltrepassa quasi se medesima, e torna a rendersi mezzo. In su questo apice, anche la leggiadria sensibile diventa solo velame e corpo d'una vita superiore; ciò che prima era un tutto, viene trattato qual parte, e la più sublime relazione dell'arte colla natura è raggiunta con ciò, ch'essa fa di questa un mezzo per rendere visibile l'anima in lei.

Ma se in questo fiore dell'arte, come nel fiore del regno vegetabile, tutte le antecedenti gradazioni si ripetono, si può scorgere anche al contrario per quali diversi lati avvenga che l'arte esca fuori da quel centro. E più che altro mostrasi qui la differenza naturale d'ambedue le forme dell'arte bella nella sua più grande evidenza. Poichè, per la plastica, rappresentando essa le sue idee con cose corporee, pare che l'eccellenza appunto debba consistere nel perfetto equilibrio tra anima e materia: s'ella concede all'ultima una preponderanza, essa scende al disotto della sua propria idea; ma al tutto impossibile pare ch'essa innalzi l'anima a spese della materia, dovendo perciò sorpassare se medesima. Il perfetto scultore non prenderà, come dice Vinckelmann in occasione dell'Apollo di Belvedere, più materia per la sua opera di quella che gli bisogni per giungere alla sua meta spirituale; ma, anche viceversa, non metterà nell'anima forza maggiore di quella che nella materia è espressa, perchè appunto in ciò sta la sua arte di esprimere lo spirituale affatto corporeo. La plastica adunque non può raggiungere il suo vero apice che in tali nature, la cui idea sta nell'essere sempre anche in realtà ciò che sono nell'idea, ossia nell'anima, per conseguenza in nature divine. Essa perciò, se anche non l'avesse preceduta una mitologia, avrebbe da se stessa trovato gli Dei, inventandoli. Avendo poi lo spirito nella gradazione inferiore ancora quella relazione con la materia che noi abbiamo data all'anima, perchè esso è il principio dell'azione e del moto, come

Digitized by Google

la materia è quello della quiete e dell'inazione; sarà la legge della moderazione nell' espressione e nella passione una legge che sorge dalla sua natura (della plastica); ma questa legge non varrà solo per le passioni basse, sì del pari per quelle, s'è lecito il dire così, più sublimi e divine passioni, delle quali l'anima è capace nell'estasi, nella divozione, nell' adorazione : e perciò l' arte ancora da questo lato verrà attratta al creare delle nature divine.

Ma pare che circa la pittura sia tutt'altra cosa che non circa la scultura, operando quella non come questa con cose corporee, ma con luce e calore; quindi anche con un mezzo incorporeo e quasi spirituale: e poi essa non ispaccia le sue immagini quali soggetti stessi , ma vuole che sieno riguardati quali immagini. Non mette dunque quell' importanza nella materia come la plastica , e perciò pure , quando essa innalzi la materia sopra lo spirito, la pittura sembra cadere più in giù e più al disotto di sè che nello stesso caso non fa la plastica ; ma sembra potere poi con vie maggior diritto porre un'evidente preponderanza nell'anima. Dove essa tende al sublime, nobiliterà nel carattere di certo le passioni o le mitigherà con la grazia, o mostrerà in esse la forza dell'anima; per ciò appunto quelle passioni superiori, che consistono nella parentela dell' anima con un essere supremo , sono perfettamente consentanee alla sua natura. E, se la plastica ottimamente adegua la forza , per cui un essere esiste al di fuori e opera nella natura, con quella forza, per cui esso vive al di dentro ed è anima, e toglie via sino all'espressione brutta del dolore dalla materia, potrà la pittura all'incontro moderare nella materia a mo' dell'anima il carattere della forza e dell' attività , e cambiarle in quello dell' abbandono e della pazienza , onde pare che l' uom divenga più capace d'ispirazioni dell' anima e d'ogni emanazione che in lui discenda dall'alto.

Da questo solo contrapposto viene a spiegarsi non soltanto la preponderanza necessaria della plastica nell' antichità , e quella della pittura nel mondo moderno , pensando quella affatto plasticamente , ma questo rendendo fin anche l'anima organo passivo di superiori manifestazioni: e poi si vede ancora che non basta il tendere al plastico in forma e rappresentazione , ma che sopra tutto sarebbe necessario di pensare e di sentire anche plasticamente, vale a dire, come gli antichi. Ma, se il mutare il plastico in pittorico, è una ruina dell'arte, il ridurre la pittura a condizione e forma plastiche si è una volontariamente impostasi limitazione. Poichè, se quella , in guisa della gravità , tende a un punto , la pittura può, come la luce operando, riempiere tutto l'universo.

Prova di questa illimitata universalità della pittura si è la storia stessa e l'esempio de' più valenti artisti, i quali senza ledere l'essenza della loro arte, la condussero per successivi gradi a perfezione, in modo che

Digitized by Google

ci vien fatto di ritrovare anche nella storia dell'arte quella serie che si è potuto dimostrare nell'argomento; benchè non accuratamente secondo il tempo, ma pure secondo il fatto. Così in Michelangelo rappresentasi l'epoca più potente dell' arte liberale, quella in cui essa mostra la sua forza, non ancora domata, in gigantesche produzioni: come, secondo le poesie dell' antichità simbolica, la Terra, dopo gli abbracciamenti di Urano, generò titani e giganti in battaglia contro al cielo, prima che sorgesse il dolce regno dei tranquilli Dei. Così ci pare che l'opera del Giudizio universale, nella quale, raccogliendo tutta l' arte sua quell'ingegno gigante ne adornò la cappella Sistina, rammenti più i primi tempi della terra e delle sue creazioni, che non i suoi ultimi. Spingendo se stesso ne' più ascosi arcani della figura, massime della figura umana, egli non ischiva il terribile, anzi lo cerca ad arte, e lo raccoglie dalla sua quiete ne' tenebrosi ripostigli della natura. Egli contrappesa il difetto di delicatezza, di grazia, d'avvenenza coll'estremo della forza; e, s'egli imprime colle sue produzioni terrore, egli si è il terrore che, secondo la favola, spargeva il vecchio dio Pane, quando compariva ad un tratto nelle radunanze degli uomini. La natura produce per via di regola lo straordinario, separando ed escludendo le qualità opposte; così dovea in Michelangelo preponderare la gravità, ed una profonda forza naturale sopra il genio della grazia e del sentimento dell' anima, per fare sfoggio del più sublime nella forza meramente plastica, che avesse mai la pittura dei tempi moderni.

Raddolcita la prima forza e il primo impulso vigoroso del parto, lo spirito della natura si trasfigura in anima, e nasce la grazia. A questo grado giunse l' arte dopo Leonardo da Vinci per Correggio, nelle cui opere l'anima sensibile è il motivo generatore della bellezza. Non solo scorgesi ciò ne' contorni dolci delle sue figure; ma anche nelle forme che hanno la maggiore rassomiglianza con quelle delle puramente sensuali nature nelle opere dell' antichità. In lui fiorisce il vero secol d'oro dell' arte, che diede alla terra il dolce regno di Saturno; qui sorride la scherzevole innocenza, l'ilare cupidità e la vaghezza giovanile in chiari e giocondi sembianti, e qui si celebrano i saturnali dell'arte. L'espressione intera di quell'anima sensitiva è il chiaroscuro, che da Correggio fu perfezionato più che da ogni altro. Perchè ciò, che pel pittore tiene il luogo della materia, è lo scuro; e questo è l'oggetto, sul quale deve fissare la fuggitiva apparizione della luce dell'anima. Quanto più adunque lo scuro si confonda col chiaro, in modo che entrambi formino solo un essere, e quasi un sol corpo e una sola anima; tanto più ciò che è spirituale appare corporeo, e il corporeo si eleva all'altezza dello spirito.

Vinti i limiti della natura, allontanato il mostruoso che era il frutto della prima libertà, e abbellitesi forma e figura col presentimento del-

Digitized by Google

l'anima, si schiarisce il cielo, il terrestre moderato puossi riunire col celeste, e questa poi vestirsi di umana dolcezza. Raffaello prende possesso del sereno Olimpo, e ne trae dalla terra, nelle riunioni degli Dei, enti sempiterni, beati. Il fiore della vita più culta, l'alito della fantasia congiunto all' aroma dell' ingegno spirano dalle sue opere. Egli non è più pittore, è filosofo e poeta insieme. Allato alla forza del suo ingegno sta la sapienza, e come egli rappresenta le cose; così sono ordinate nell'eterna necessità. Con lui l'arte è giunta alla sua meta, e non potendo il puro equilibrio tra il divino e l'umano essere altro che in un sol punto, trovasi nelle sue opere impresso il suggello dell'unità.

Da qui la pittura, per adempiere ogni possibilità posta in lei, non potè progredire che da un lato solo; e per quanto abbiasi intrapreso nella posteriore rinnovazione dell'arte, e per quante diverse direzioni essa arte abbia assunte, e per quanto siasi provata, nullameno sembra che ad un solo sia riuscito di chiudere il cerchio de' grandi maestri, per una specie di necessità. Come il cerchio delle antiche storie degli Dei viene chiuso dalla moderna favola di Psiche; così la pittura, per causa della preponderanza che essa diede all'anima, non potè raggiungere, se non se ancor un nuovo benchè non più alto grado dell' arte. A questo mirò Guido Reni, e divenne il vero pittore dell'anima. Ci sembra che in questo modo venga a spiegarsi tutta quella sua tendenza, che sovente è incerta, e che in parecchie opere si perde nell'indeterminato, della quale tendenza ci farà forse più accorti il suo capolavoro, che nella collezione di Monaco trovasi esposto alla pubblica ammirazione. Nella figura della Madonna innalzata verso il cielo ogni traccia di asprezza plastica è cancellata affatto; e non sembra egli che, in questa immagine, la pittura, come la Psiche, libera e sciolta delle dure forme, si levi sulle proprie ale alla beatificazione? Questo non è un ente che esista al di fuori per decisa forza di natura; tutto in lei esprime, come in un'immagine, riflessa, la quieta passività, fin anche quella soave trasparenza di carne che ha nome di morbidezza, tutto al contrario di quella onde veste Raffaello la regina del cielo, come ella appare al Pontefice che sta adorandola e ad una Santa. Quand'anche sia fondata l'osservazione, che il modello delle teste femminili di Guido sia la Niobe dell' antichità, di certo il motivo di questa rassomiglianza non istà in una imitazione meramente arbitraria; mire eguali condussero forse a mezzi eguali. Se la Niobe fiorentina è l'estremo a cui possa giungere la plastica, così ne pare questo quadro di Guido l'estremo per la pittura, la quale ardisce qui di rinunziare all' ombre e allo scuro, e di agire quasi con chiara luce.

Se si poteva concedere alla pittura, per cagione della particolare sua indole; di porre un'evidente preponderanza nell' anima; nullameno sarà meglio, se le teorica e la scuola mirino sempre a quel mezzo primitivo,

Digitized by Google

onde solo l'arte può prodursi sempre nuova, laddove nel grado che ora abbiamo accennato ella deve necessariamente fermarsi, ossia tralignare in una maniera limitata; poichè anche quella sublimità di dolore si oppone all' idea d'un essere compiuto nella sua natural forza , e questa e l'immagine che l'arte ha per vocazione di mostrare. L'uomo d'un giusto sentire si godrà sempre nel vedere un essere che sia anche dal suo lato individuale degnamente e quanto possibile sostanzialmente rappresentato, e gli Dei guarderebbero con piacere sopra una creatura, la quale, dotata d'un'anima pura, provasse eziandio la sublimità della sua natura vigorosamente al di fuori, e con la sua esistenza sensualmente attiva.

Vedemmo come l'opera d'arte, crescendo dal profondo della natura , incomincia con determinazione e con limitazione, come ella viene a spiegare infinità e pienezza, come ella si trasfigura in grazia, e come in fine ella raggiunge l'anima; ma facea d'uopo mostrare separatamente ciò che è un fatto solo nell'atto della creazione dell'arte giunta alla sua maturità. Questa virtù generativa non viene creata da nessuna dottrina , nè da ammaestramenti. Essa è un puro dono della natura, la quale qui si chiude per la seconda volta col porre la sua forza generativa nella creatura, dispiegando se medesima. Ma come quei gradi del gran cammino dell'arte comparvero uno dopo l'altro , finchè sul più alto tutti divennero un solo ; così anche nel singolo individuo una coltura perfetta non può sorgere che là, dove ella si alzò regolarmente dal germe e dalla radice fino al fiore.

Il richiedere che l'arte, come ogni altra cosa viva, debba partire dai più bassi principii, e che debba sempre di nuovo tornare a questi , per vivacemente ringiovanire, sarà un'aspra dottrina in un secolo di cui tanto ripetuto venne , che ritraendo dalle opere d'arte che abbiamo la più perfetta bellezza già bella e fatta, potesse con un passo solo raggiungere l'ultima meta. Non abbiamo noi già l'eccellente , il perfetto; e perchè dunque tornare ai prinpicii rozzi? Se i grandi fondatori dell'arte moderna avessero pensato così, noi certamente non avremmo mai veduto i loro prodigii. Anche innanzi ai loro occhi stavano le creazioni degli antichi, statue e rilievi i quali avrebbero potuto immediatamente tradurre in pitture. Ma questo appropriarsi d'un bello che non era da loro acquistato, e perciò anche a loro inintelligibile, non contentò un ingegno artistico che al tutto mirava a quello che è originale , e per cui doveva riprodursi il bello libero e vigoroso. Non temevano perciò di mostrarsi semplici, di poca arte e sterili di rimpetto a quegli eccelsi antichi , nè si vergognarono di coltivare l' arte per lungo tempo qual boccia senza veruna apparenza, fino che il tempo della grazia e della leggiadria fosse giunto. Perchè riguardiamo quelle opere degli antichi artisti, da Giotto sino al maestro di Raffaello, anche in presente, con una specie di ve-

Digitized by Google

nerazione, e con una certa predilezione, se non perchè la fedeltà delle loro mire e la grande gravità della loro tranquilla volontaria limitazione ci costringe a venerazione e ad ammirazione? La relazione di questi con gli antichi è quella della nostra generazione con esso loro. Nessuna tradizione viva, nessun legame d'una coltura organicamente accresciuta congiunge il tempo loro col nostro; fa d'uopo che per noi si ricrei l'arte sulla sua via con forza propria. E anche quella seconda età dell'arte sul finire del XVI e nel principio del secolo XVII, non potè produrre che qualche fiore nuovo sul vecchio fusto, ma non de'germi fecondi, e ancor meno piantare un nuovo tronco dell'arte. Sarebbe poi uno sbaglio nuovo e forse ancor maggiore il trascurare le opere d'arte perfette, andando in cerca de'principii ancor semplici e schietti per imitarli, come volevano molti; quegli artisti stessi non sarebbero tornati al primitivo, e poi la semplicità non sarebbe che affettazione, e diverrebbe un menzognero bagliore.

Ma quale prospettiva presenterebbe il nostro tempo ad un'arte, che crescesse da nuovo germe e dalla radice in su? Dipendendo questa in gran parte dallo spirito della sua epoca, chi vorrebbe promettere a tali principii l'applauso del presente secolo; dove da un lato l'arte appena viene tanto stimata quanto altri strumenti del prodigo lusso, e dove dall'altro lato artisti e amatori di belle arti, senza la minima capacità di comprendere la natura, spargono lodi all'ideale, e lo chieggono?

L'arte nasce solo dal più vivace movimento delle più intrinseche forze dell'anima e dell'ingegno, le quali forze chiamiamo entusiasmo. Tutto quello che da principii difficili e piccoli è accresciuto a grande potenza ed elevatezza, divenne eccellente per l'entusiasmo. Così regni e Stati, arti e scienze. Ma ciò non produce la forza del singolo uomo, sibbene l'ingegno che si sparge nel tutto. Imperocchè l'arte in particolare dipende dallo spirito pubblico, come le piante dall'aria e dalla stagione; ella richiede un entusiasmo generale per tutto ciò che è eccellente e bello, come era quello che nel secolo Mediceo, in guisa d'un caldo soffio di primavera, fe'sorgere nello stesso tempo, e nello stesso luogo tutti quegli ingegni grandi; come era quello Stato che ci dipinge Pericle nella lode che fa ad Atene, dove ogni forza volontariamente si spiega, dove ogni talento si mostra con piacere, perchè ognuno viene stimato solamente secondo il suo merito, dove pigrizia è disonore, dove bassezza e trivialità non recano lode; ma dove tutti tendono unanimamente a una meta sublime, straordinaria. Solo quando la vita pubblica si muove per le medesime forze, per cui l'arte s'innalza, solo allora può questa trar profitto da quella; perchè l'arte, senza compromettere la dignità della sua natura, non può accomodarsi a cose esteriori. L'arte e la scienza ambedue non possono muoversi che solo intorno al proprio asse; l'arti-

Digitized by Google

sta, come chiunque operi spiritualmente, non può seguire che solo quella legge, che da Dio e dalla natura gli fu scritta nel cuore, e non mai altra. A lui nessuno può dare aiuto, egli stesso bisogna che s'aiuti: così egli non può essere ricompensato esteriormente, imperocchè quello che egli non producesse per se stesso sarebbe vano e futile; e perciò appunto nessuno gli può comandare oppure prescrivere la via che abbia da calcare. S'egli è da compiangere, quando abbia a combattere col suo tempo, egli meriterà disprezzo, quando al tempo serva. E anche ciò come potrebbe egli farlo? poichè senza un entusiasmo universale non v' hanno che sètte; ma non v'è mai un'opinione pubblica. Non un gusto determinato, non le grandi idee d'un popolo intiero; ma bensì le voci di singoli, che arbitrariamente si sono fatti giudici, decidono del merito, e l'arte, che nella sua altezza contentasi di se stessa, ambisce applausi e si fa serva, mentre regnar dovrebbe.

A secoli diversi tocca pure un entusiasmo diverso. E noi non abbiamo da sperarne uno per questo nostro tempo; poichè tutte le misure dell'opinione, che regnava fin'ora, non bastano più a misurare il nuovo mondo che ora va formandosi, quale in parte esiste già esteriormente, in parte interiormente e nell'animo? Quell'ingegno, cui più vivamente tornò a manifestarsi la natura e la storia, non dovrebbe egli restituire anche all'arte i suoi grandi argomenti? Il voler cavare delle scintille dalle ceneri del passato, onde riaccendere un fuoco universale, è un vano tentativo. Ma solo un cambiamento che nasca nelle idee stesse è capace di rialzare l'arte dalla sua languidezza, solamente una scienza nuova, una credenza nuova potrà animarla ad opere, per cui ella mostrasse in una vita nuova una splendidezza simile a quella de' tempi anteriori. Un'arte però, che, secondo ogni determinazione, fosse la stessa come quella de' secoli antecedenti, non verrà mai più, imperochè la natura non si ripete mai. Un Raffaello non risorgerà più; ma forse un altro, che in un modo egualmente originale giungerà al sublime dell' arte. Quando quella condizione principale non manchi, l'arte rinascente mostrerà, come l'arte anteriore, già nelle sue prime opere il fine della sua destinazione: già nella formazione del caratteristico determinato, se questa formazione nasca da una forza primitiva e nuova, v'è la leggiadria, la grazia, quand'anche nascosta e velata, e ambedue già promettono l'anima. Opere, che nascono a questo modo, sono anche nella lor imperfezione primitiva opere necessarie, eterne.

Digitized by Google

Digitized by Google